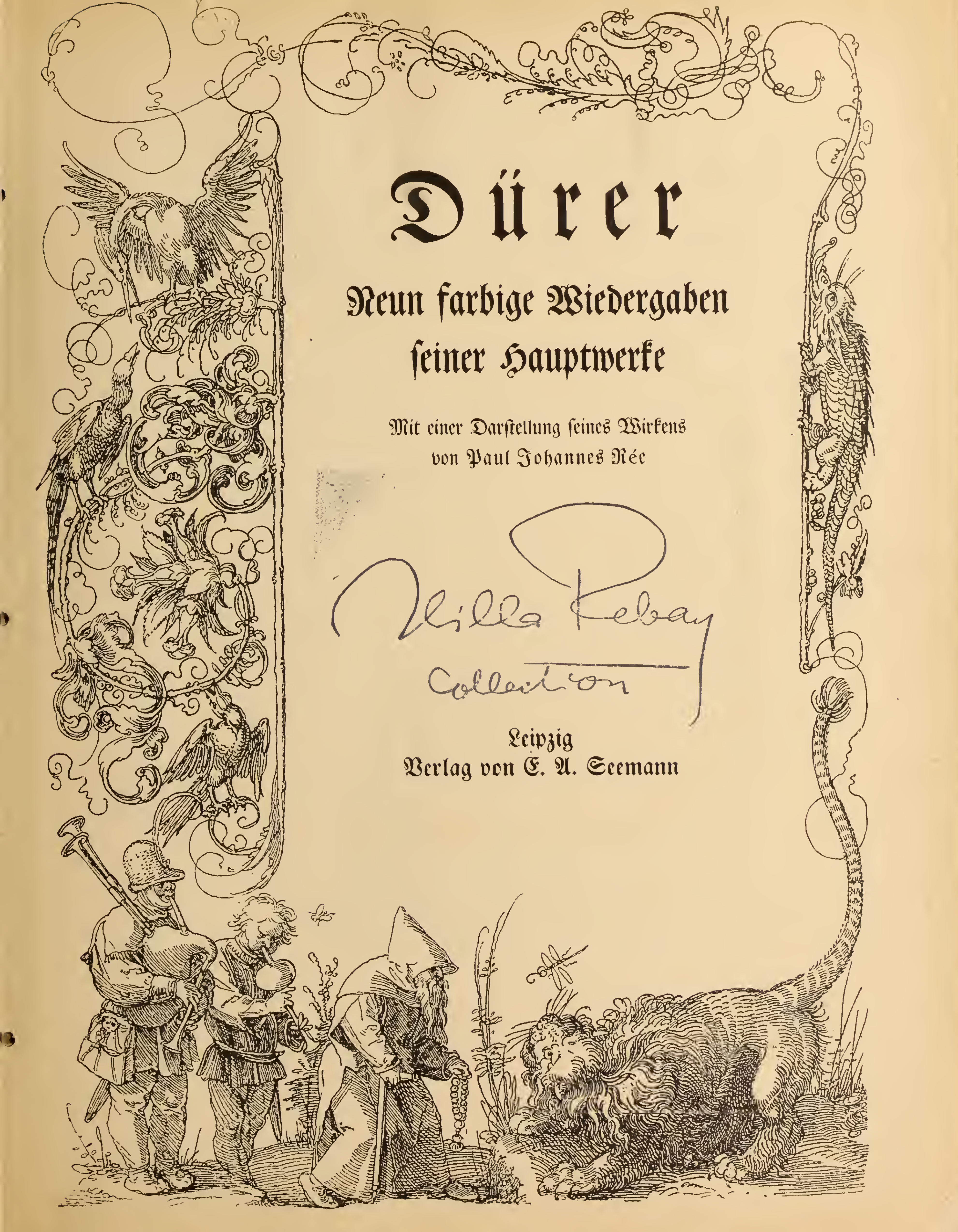
Dürer



E. A. Seemanns Künstlermappen

8



Dürer

Neun farbige Wiedergaben seiner Hauptwerke

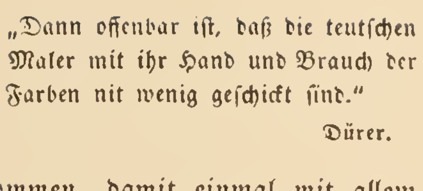
Mit einer Darstellung seines Wirkens
von Paul Johannes Rée

Hilla Rebay
Collection

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann

Verzeichnis der Farbentafeln





„Dann offenbar ist, daß die teutschen Maler mit ihr Hand und Brauch der Farben nit wenig geschickt sind."

Dürer.



Es mußte erst der große Krieg kommen, damit einmal mit allem Undeutschen, das sich bei uns festgenistet hatte, aufgeräumt wurde. Trotz allem, was bisher zur Pflege deutscher Art geschehen ist, hat es doch noch immer an dessen voller Wertschätzung gefehlt. Im Liede bekannte man sich zwar immer gerne dazu, Deutschland über alles zu stellen, vor der Wirklichkeit hielt aber dieser Glaube häufig nicht stand, sondern versagte gegenüber den Reizen und Anreizungen fremdländischer Dinge. Das wird nun anders werden. Das Ausland hat einen großen Teil seiner Zauberkraft für uns verloren. Wir überschätzen es nicht mehr, sondern schätzen es nach seinem wahren Werte ein. Auch seine Kunst. Im Mittelpunkte unseres künstlerischen Interesses wird jetzt die deutsche Kunst stehen. Nach wie vor wird freilich die Antike und die Kunst der großen Italiener, Niederländer, Spanier und Franzosen ihre Freudenstrahlen in unser Leben werfen, aber unsere eigentliche künstlerische Nahrung wird die deutsche Kunst sein. Statt der fremden werden die heimischen Kunststätten aufgesucht und statt der ausländischen die großen deutschen Meister zu unseren künstlerischen Vertrauten gemacht werden. Selbst die größten unter diesen haben ja immer noch eine kleine Gemeinde, in der sie wirklich geliebt und verstanden werden. Nun aber ist die Zeit gekommen, wo diese berufen sind, zu uns allen zu reden. Und man wird sie verstehen und nicht begreifen, wie man so lange an ihnen hat vorüber gehen können, ohne etwas von ihrer Herrlichkeit zu verspüren. Aufgehen wird jetzt auch die Saat, die so lange vergebens zum Verständnis der Dürerschen Kunst ausgestreut worden ist, und um so stärker wird man sich zu dieser hingezogen fühlen, je deutlicher man erkennt, daß sie das Ergebnis eines unaufhaltsamen Kämpfens und Ringens ist, bei dem es in erster Linie darauf ankam, die deutsche Art gegen starke welsche Tendenzen und Neigungen durchzusetzen und durch allen falschen Schein hindurch der Wahrheit eine Gasse zu bahnen.

Dürer war Maler, und eine Reihe seiner besten Malwerke soll hier von seinem künstlerischen Wollen und Streben zeugen, aber er hat sich nicht auf das Malen beschränkt, sondern mit dem gleichen Eifer die zeichnenden Künste gepflegt, und diese so stark betont, daß zeitweilig die Malerei dagegen ganz zurücktrat. Immer aber trieb es ihn wieder zur Malerei zurück, und nur der Widrigkeit der Zeitumstände ist es zuzuschreiben, daß so vieles von dem, was er mit zunehmender Monumentalität, meist nur mit flüchtigen Strichen aufs Papier gebracht hat, Entwurf geblieben ist.

Die Nürnberger Malerei war auf einen toten Punkt angelangt, als Dürer erschien, um in ihre Entwicklung einzugreifen. Sie drohte mehr und mehr in handwerkliche Routine zu versinken. Die niederländischen Einflüsse waren aufgezehrt. Nun kam es darauf an, sich

mit der Natur und zugleich mit der die Geister jener Tage beherrschenden, durch Vermittlung Italiens den Deutschen nahe gebrachten „antikischen" Art auseinanderzusetzen. Beides hat Dürer mit deutscher Gründlichkeit getan, und damit der deutschen Malerei die größte Vertiefung und den kühnsten Höhenflug gegeben.

Im Jahre 1471 ist Albrecht Dürer als Sohn eines Goldschmieds, der sich in Nürnberg niedergelassen hatte, geboren. Früh schon zog es ihn hin zur Malerei, und so brachte der Vater den Fünfzehnjährigen aus seiner Goldschmiedewerkstatt in die handwerkstüchtige und betriebsame Werkstatt des Malers Wolgemut, wo er vier Jahre geblieben ist, und, wie er uns bezeugt, auch viel gelernt hat. Das Selbstbildnis, das er als Dreizehnjähriger mit dem Silberstift gezeichnet hat, beweist uns, daß er künstlerisch seinem Lehrmeister schon überlegen war, als er zu ihm kam. Freilich steht er hier, wie auch in den anderen Zeichnungen seiner Frühzeit, der Natur noch mit einer gewissen Befangenheit gegenüber, aber diese schwindet bald, um der größten Sicherheit und Vertrautheit Platz zu machen und ihn zu jener Anschauung zu bringen, der er selbst Worte geliehen hat, indem er den jungen Künstlern seiner Zeit zurief: „Aber das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit dieser Ding. Darum sich sie fleißig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in dein Gutgedunken, daß du wöllest meinen, das Besser in dir selbs zu finden, dann du würdest verführt. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie."

Durch Dürer kam ein neuer Geist in die deutsche Kunst. Er führte sie zur Ursprünglichkeit zurück. Tief in den darzustellenden Gegenstand sich einfühlend gestaltete er mit einem nie versagenden Naturgefühl. Dabei war er unablässig bemüht, sich die technischen Mittel anzueignen, um dem natürlichen Leben das in diesem gespürte künstlerische Leben zu entreißen. Er ruhte nicht, als bis es ihm gelang, mit dem Pinsel, dem Zeichenstift und dem Grabstichel der Natur die letzten Feinheiten abzugewinnen und seine Hand ganz seinem Willen untertänig zu machen. Neben der Ölmalerei pflegte er die Wasserfarben- und Deckfarbenmalerei, und mit impressionistischer Frische handhabte er diese Techniken, insbesondere bei seinen landschaftlichen Aufnahmen, während er als Ölmaler mehr eine zeichnerische Kleinmalerei geübt hat, die er selbst einmal als ein „fleißig Klaiblen" bezeichnet hat, bei dem er nicht seine Rechnung findet. „Darum will ich meines Stechens auswarten" fährt er fort. — Die graphischen Künste, denen er sich schon früh zugewandt hat, gewährten ihm aber außerdem noch den Vorteil, den seinen Geist und seine Phantasie lebhaft beschäftigenden Stoff in größeren Bilderfolgen auseinanderzulegen. Dem Holzschnitt, für den er die Vorzeichnung lieferte, und dem Kupferstich, dessen Ausführung er selbst besorgte, hat er die nie wieder erreichte Vollendung gegeben, und wie in diesen Techniken, so hat er es auch im Zeichnen mit dem Pinsel, der Feder, der Kohle, der Kreide und dem Silberstift zu einer Meisterschaft gebracht, die ihn in den Stand setzte, von den Dingen das Letzte und Feinste auszusagen. Nichts in der Natur war ihm nebensächlich und unbedeutend, jede ihrer Erscheinungen war ihm vielmehr Gegenstand des höchsten Interesses. An jede wandte er, indem er sie darstellte, die gleiche Liebe und den gleichen Fleiß. Seine mit der Natur wetteifernden und sich doch nie in einen prosaischen Naturalismus verlierenden Tier- und Pflanzenstudien sind wahre Wunderwerke der Fein- und Kleinmalerei. Von der ihm eigenen, in seiner großen Liebe zur Natur wurzelnden Einfühlungskraft zeugen vor allem seine landschaftlichen Darstellungen. Es sind mit Temperament gesehene und dargestellte Naturausschnitte, aus denen die Natur selbst zu uns zu sprechen scheint. Erstaunlich ist bei allen die Verbindung von topographischer Genauigkeit und malerischer Freiheit. Das Hauptstudium aber war ihm der Mensch, und unbefriedigt von der naturwahren Wiedergabe der zufälligen Bildungen, wie die Natur sie ihm zeigte, hat er bis an sein Lebensende mit dem großen und schweren Problem gerungen, über die natürliche Schönheit hinausgehende Idealformen zu gestalten und dabei doch ganz natürlich zu sein. Den ersten Anstoß

zu diesen Studien hatte ihm die Schönheit der italienischen Kunst gegeben, und gefördert wurden sie durch das, was ihm ein in Nürnberg lebender venezianischer Meister von den Geheimnissen der Proportionslehre enthüllt hat. Die Schönheit der italienischen Kunst hat es Dürer mächtig angetan. Viel hat ihm besonders das eindringliche Studium Mantegnas gegeben, mit dessen Kunst er gleich auf seiner ersten italienischen Reise im Jahre 1495 in Berührung gekommen ist. Aber auch die melodische Art Giovanni Bellinis zog ihn an und trug in das harte Dur seiner Farben- und Formenmelodien weiche Molltöne. Als Urmelodien der Kunst erklang ihm die in der Kunst der Italiener sich offenbarende „antikische" Art. Willig gab er sich ihrem Zauber hin, doch hütete er sich vor einer bloß äußerlichen Aneignung der fremden Kunstelemente, sondern durchtränkte alles mit dem Marke seines eigenen Wesens. So blieb er deutsch selbst bei aller Hingebung an das Fremde. Zu einem vollen Ausgleich dessen, was er als gegensätzlich empfand, ist es freilich nicht bei ihm gekommen, doch wurde er bei seinem unaufhaltsamen Streben, diesen Ausgleich herbeizuführen, zu immer größerer Klärung und Vereinfachung seiner Kunst gebracht.

Unausgesetzt beschäftigten ihn die höchsten geistigen Probleme. Zu seinen frühesten Schöpfungen gehört die schon 1495 begonnene wuchtige Holzschnittfolge der Apokalypse, deren Abstraktionen zu bewältigen ein außergewöhnliches Maß von Phantasiekraft erfordert hat. Um dieselbe Zeit begann er die von dramatischem Leben erfüllte Holzschnittfolge der „Großen Passion", deren furchtbare Leidensszenen er mit markigem Strich vor uns hingestellt hat. Das Thema hat ihn seitdem immer wieder beschäftigt und zu ergreifenden, in Holz geschnittenen, in Kupfer gestochenen und gezeichneten Folgen angeregt, die uns deutlich zu fühlen geben, wie es ihn getrieben hat, den seine Seele erfüllenden Stoff immer tiefer zu durchdringen, um ihn künstlerisch ganz zu bezwingen. — Dazu kommt dann noch eine Reihe von Einzeldarstellungen, darunter der im Jahre 1506 in Venedig entstandene kleine gemalte Christus am Kreuz in der Dresdener Gemäldegalerie (Tafel 2). Wie der ein Jahr später ausgeführten, in Madrid bewahrten Doppeltafel mit den edel geformten Gestalten Adams und Evas, so merkt man auch diesem feintonigen Bildchen deutlich den Einfluß Italiens an. Ergreifend ist der harmonische Zusammenklang der Landschaft mit der zart aus ihr herausleuchtenden Gestalt des sterbenden Heilands. Hier und dort ein letztes Aufleuchten des Lebens. Tiefblau schimmern der See und die Berge im gelben Lichte des schmalen Himmelsstreifens, den noch nicht die tiefe Wolkennacht deckt, von dessen Dunkel sich gespenstisch das flatternde Lendentuch abhebt und in das hoffnungsfroh das Grün der zartbelaubten Bäume hineinragt. Den visionären Eindruck des Ganzen steigert der den unteren Abschluß bildende braune Inschriftstreifen. — Der Einsamkeit entrückt und hineingestellt in einen großen Kreis auf Wolkenhöhen schwebender Gestalten erscheint der Gekreuzigte in dem 1511 gemalten, gerne als Allerheiligenbild bezeichneten Dreifaltigkeitsbilde in Wien, gehalten von dem auf einem Regenbogen thronenden Gottvater, dessen Mantel von zwei Engeln ausgebreitet wird, während Scharen von Engeln die Leidenswerkzeuge halten und ein Kranz geflügelter Engelsköpfchen die darüber schwebende Taube des heiligen Geistes umschwirrt. Andächtig knien zu beiden Seiten heilige Männer und Märtyrerinnen, während darunter, nach geistlichen und weltlichen Ständen geschieden, die irdische Gemeinde erscheint, in ihrer Mitte der Kaiser und der Papst und der durch den Kardinal in den auserlesenen Kreis eingeführte fromme Stifter des Bildes: der ehrsame Rotschmied Matthäus Landauer. Ganz unten aber steht mit einer großen Inschrifttafel der Meister des Bildes in einer den Blick in weite Fernen leitenden abwechslungsreichen Flußlandschaft, aus dessen vollendeter Schönheit die große Naturfreudigkeit Dürers spricht. Diese zeigt sich auch in der fröhlichen Buntheit der Farben. Ungebrochen und kräftig wie in der Natur wollte Dürer auch in der Kunst die Farben haben. Zusammen mit dem Bilde entwarf er den dazu gehörenden, in Holz geschnitzten Rahmen, der in Nürnberg geblieben ist, als man das Bild nach Wien brachte. Diese Trennung ist bedauerlich, denn ohne den Rahmen

fehlt dem Bilde die volle Geschlossenheit. Aus den Vorarbeiten zu diesem Bilde ist der durch besondere Reinheit und Klarheit des Schnitts ausgezeichnete Dreifaltigkeitsholzschnitt hervorgegangen, aus dem das tiefste Weh zu uns spricht und der sein Seitenstück hat in dem schönen Kupferstich mit dem von zwei schwebenden Engeln gehaltenen Schweißtuch der Veronika, dessen Christuskopf der überwältigende Ausdruck des tiefsten Seelenleids ist.

Das zweite Hauptthema der Dürerschen Kunst war Maria. Es zieht sich durch sein ganzes Leben. Die Mehrzahl seiner Altarwerke sind Marienbilder, und ununterbrochen ist von der thronenden Maria an, die er als Knabe schüchtern mit der Feder gezeichnet hat, bis zu den monumentalen Kompositionen der letzten Jahre die Kette seiner Mariendarstellungen. Unter den Malwerken der ersten Periode, die mit seiner Ende des Jahres 1505 unternommenen zweiten italienischen Reise abschließt, ragen hervor der bald nach 1500 entstandene Paumgärtnersche Altar (Tafel 3) mit seinen glücklich von den entstellenden Übermalungen befreiten prachtvollen Flügelbildern in München und die zu den Perlen der Tribuna in den Uffizien von Florenz gehörende köstliche Anbetung der Könige vom Jahre 1504 (Tafel 4). Die Geburtsdarstellung jenes Altars hat etwas ausgesprochen Deutsches. Eine echte deutsche Mutter ist die in jugendlicher Schönheit prangende Maria, deutsche Charaktertypen sind der greise Josef und die Hirten, deutsch sind die das Kindchen umtummelnden Engel, und deutsch ist die Landschaft, auf die der Blick durch das malerische Gehöft hindurch geleitet wird. Wie der diesem Bilde verwandte heimliche Kupferstich des Jahres 1504, so möchte man auch dieses Bild Weihnachten nennen. Ein heute in Prag befindliches, leider stark mitgenommenes großes Madonnenbild, das Dürer im Jahre 1506 in Venedig für die deutschen Kaufleute zu malen hatte, ist die künstlerische Hauptfrucht jenes Aufenthaltes unter der Sonne Italiens. Damals entstand auch die Berliner Madonna mit dem Zeisig (Tafel 5), wo italienische und deutsche Formen- und Farbenmelodien wundersam durcheinander klingen. Deutlich spürt man die Nähe des bewunderten Altmeisters Bellini, und doch würde man auch, wenn die Maiglöckchen des Johannesknaben und der echte Nürnberger Schnuller des Christkindes nicht wären, und wenn die Madonna und das Landschaftliche nicht so deutsch anmuteten, keinen Augenblick daran zweifeln, daß hier ein deutscher Meister am Werke gewesen ist. Urdeutsch muß auch, nach den vorhandenen Vorarbeiten zu schließen, der 1508 für den Kaufmann Jakob Heller in Frankfurt a. M. gemalte, aber leider zugrunde gegangene Altar mit der Himmelfahrt Mariä gewesen sein.

Die Zahl seiner gemalten Marienbilder ist klein im Vergleich mit der Fülle der der Maria gewidmeten graphischen Schilderungen, in denen er nicht müde geworden ist, das Lied von der Mutterliebe zu singen, hier mit lautem Jubel, dort in aller Stille und einmal in behaglicher Breite in einer phantasie- und gemütreichen Folge von zwanzig, das Leben der Maria beschreibenden Holzschnitten.

Nicht nur in die Tiefe, sondern auch ins Weite strebte sein Geist, und lebhaft nahm er an allen seine Zeit bewegenden Fragen teil. Das lehren uns Schöpfungen wie die Kupferstiche „Ritter, Tod und Teufel“, die „Melancholie“ und der „Hieronymus im Ghäus“, vor allem aber die 1526 gemalte Doppeltafel der vier Apostel (Tafel 6), mit denen er dem Glaubensmute und dem Forschungseifer der großen Männer der Reformation ein Denkmal gesetzt und die deutsche Kunst zu einer unübertroffenen Reinheit, Klarheit und Einfachheit des Formausdrucks gebracht hat. Alles was das Reformationszeitalter an Energie und Glaubenskraft besessen hat, dringt aus den beiden machtvollen Hauptgestalten dieser Tafeln: dem Paulus und dem Johannes, auf uns ein.

Nicht wunder nimmt es uns beim Freunde des großen Humanisten Wilibald Pirkheimer, daß ihn zuweilen auch mythologische Stoffe beschäftigten, und daß sich unter seinen Arbeiten auch allegorische Darstellungen finden, wie das über die Erde dahinschwebende „Glück“. Besser

als die Behandlung solcher Stoffe aber lag ihm die Darstellung des wirklichen Lebens. Der sich in solchen, meist in Kupfer gestochenen Darstellungen zeigende Humor machte sich auch in köstlicher Weise geltend, als er in kalligraphisch leichter Art das Gebetbuch Kaiser Maximilians mit Randzeichnungen versah. Wie diese, so gaben ihm auch die im Auftrage dieses Kaisers ausgeführten großen Arbeiten für den Holzschnitt: die Ehrenpforte, der Triumphwagen und die



Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich.

Blätter zum Triumphzuge des Kaisers Gelegenheit zur Entfaltung des in ihm steckenden ornamentalen Reichtums und zur Ausbildung einer zwar von Italien beeinflußten, aber doch deutsch gearteten Schmuckweise, die stilistisch eines Geistes ist mit dem, was er als darstellender Künstler geschaffen hat. Davon überzeugt uns der schöne Zusammenklang von Bild und Umrahmung in dem prachtvollen Holzschnittbildnis Kaiser Maximilians, dem die im Jahre 1518 in Augsburg entstandene, leicht hingeworfene Kohlenzeichnung zugrunde liegt.

Groß wie er die Dinge sah, stellte er sie dar; zugleich aber so, daß er auch den nebensächlichen Einzelheiten gerecht wurde und diese mit auserlesener Feinheit behandelte. Darin beruht der eigentümliche Reiz seiner Bildnisse. Restlos geben sie uns die äußere Erscheinung der dargestellten Persönlichkeiten. Nichts fehlt da. Jedes Fältchen, Härchen und Geäder bekommen wir zu sehen, und mit derselben erstaunlichen Feinheit wie diese Dinge sind auch die kostümlichen Einzelheiten gemalt, und doch verliert er sich nie ins Kleine und Kleinliche, sondern stellt so dar, daß alles dem Ganzen dient und daß stärker als alles Äußerliche das innerliche Leben dieser Menschen uns berührt.

Dreimal hat Dürer, abgesehen von den charakteristischen Selbstbildnissen auf verschiedenen Altarwerken, sich selbst gemalt, zuerst im Jahre 1493 auf ein Pergament, das er von der Wanderschaft heimgeschickt hat, wahrscheinlich um sich seiner Braut vorzustellen, die man während seiner Abwesenheit für ihn in Nürnberg ausgesucht hatte. Das zweite im Prado in Madrid bewahrte Bildnis (Tafel 1) entstand fünf Jahre später. Es zeigt vor einem dunklen Hintergrunde den jungen Meister in einem Zimmer am Tische sitzend mit goldverbrämtem, gefälteltem Hemd, einem mit schwarzen Sammetstreifen besetzten Wams, ebenso gearteter Haube, weißen Handschuhen und einem violetten Mantel. Das ins Halbprofil gestellte Gesicht zeigt ernste Züge; der Blick der scharf nach rechts gewendeten Augen ist auf den sein Bild wiedergebenden Spiegel gerichtet. Blondes Haar fällt in zahlreichen Ringellocken lang auf die Schultern herab. Rechts sehen wir durch eine Fensteröffnung auf eine Berglandschaft, die an die Wanderung des Künstlers durch Tirol gemahnt. Die das Bild beherrschenden Töne, Schwarz, Weiß und Goldblond, sind zu einem festlichen Akkord zusammengestimmt. — Zwei Jahre nach diesem Bilde, also im Jahre 1500, soll nach der Inschrift das den Meister in Vorderansicht zeigende Münchener Selbstbildnis entstanden sein (Tafel 8). Aber die Inschrift ist nicht echt. Ohne Zweifel ist das Bild, das leider nicht frei ist von späteren Übermalungen, jüngeren Datums. Der hier Dargestellte ist kein Achtundzwanzigjähriger, sondern steht wenigstens in der Mitte der dreißiger Jahre. So wie er sich hier dargestellt hat, lebt Dürer im Gedächtnis der Menschheit fort, trotzdem es ihm hier nicht so sehr auf Porträttreue als vielmehr darauf angekommen ist, einen die individuellen Merkmale abschwächenden Idealkopf zu schaffen. Das Bildnis hängt eng mit seinen Proportionsstudien zusammen. Seine bedeutendsten gemalten, gezeichneten, in Kupfer gestochenen und in Holz geschnittenen Bildnisse entstanden während und nach der niederländischen Reise; darunter ist das beste das 1521 in den Niederlanden gemalte ausdrucksvolle Bildnis eines Unbekannten (Tafel 7), in dem wir wahrscheinlich Hans Imhoff, den Bankier Dürers zu erblicken haben. Die Züge Pirkheimers, den Dürer drei Jahre später in Kupfer gestochen hat, kann ich hier nicht finden. Durch seine malerische Wärme übertrifft dieses Bildnis alle Malwerke Dürers. Dadurch tritt es in Gegensatz zu dem berühmten Berliner Holzschuherbildnis (Umschlagbild), bei dessen sorgfältiger Ausführung mehr als der Maler der große Zeichner zu Worte gekommen ist. Im Jahre 1526, fast gleichzeitig mit den Apostelbildern gemalt, schließt es mit diesen die künstlerische Tätigkeit Dürers ab. Seitdem beschäftigten ihn vornehmlich theoretische Arbeiten, bis im Jahre 1528 der Tod dem Schaffen des Rastlosen ein Ziel setzte.

Dürer gehört zu den ganz Großen im Reiche der Kunst, deren Streben darauf gerichtet ist, „die Unendlichkeit der sichtbaren Welt“ zu erfassen, vor der, um mit Conrad Fiedler zu reden, „nur der Künstler steht und wer ihm zu folgen vermag“, und deren Verwirklichung „sich in einer Tätigkeit darstellt, für die es nur ein immer sich erneuerndes Streben, nicht aber eine lösende Aufgabe, ein zu erreichendes Ziel gibt“.

Paul Johannes Rée.


1498

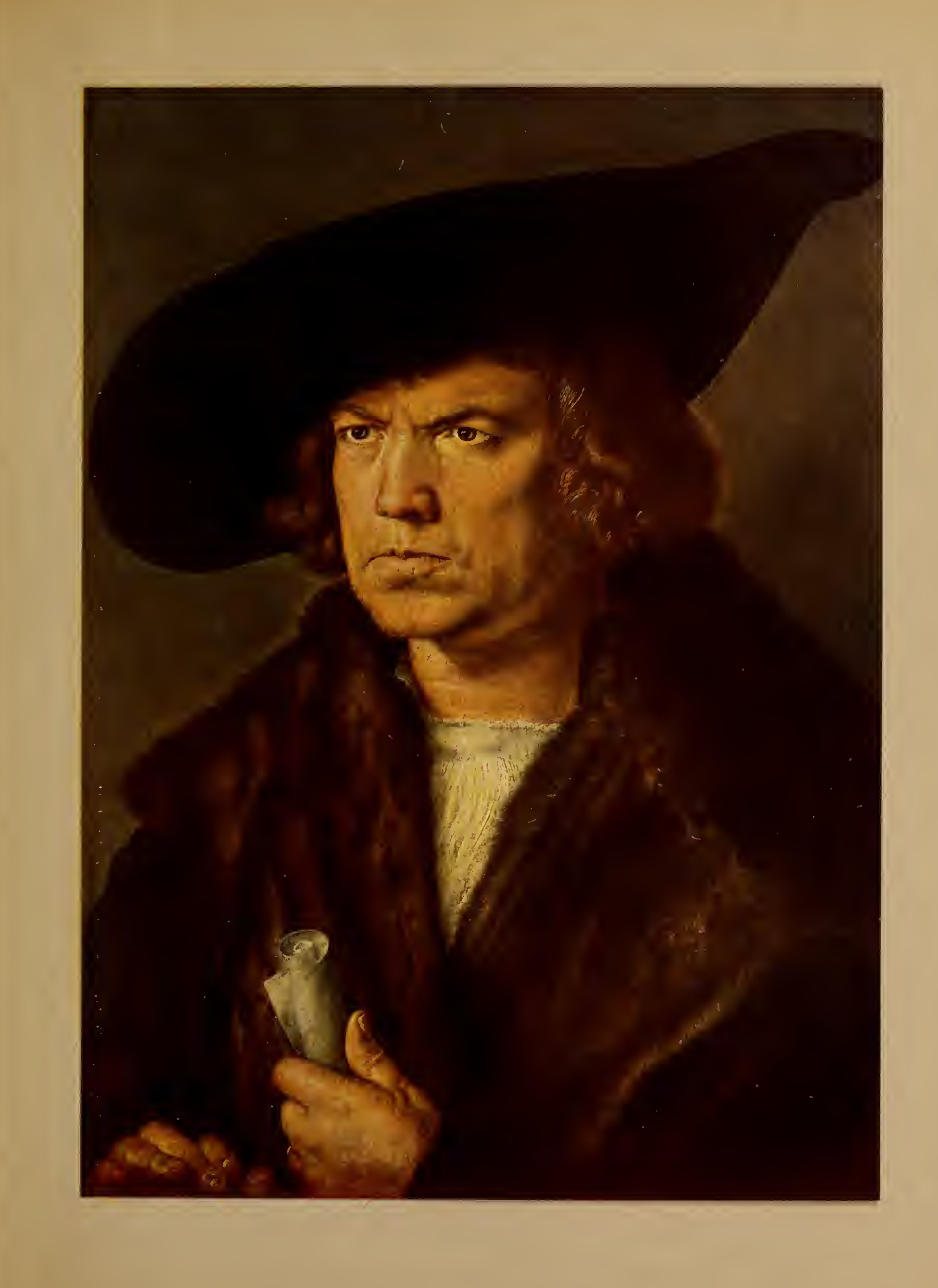

INRI










1500
Albertus Durerus Noricus



